cel
ce se pedepsește
singur
Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu
arta
și Romania în anii
80-90

Erwin Kessler (curator)

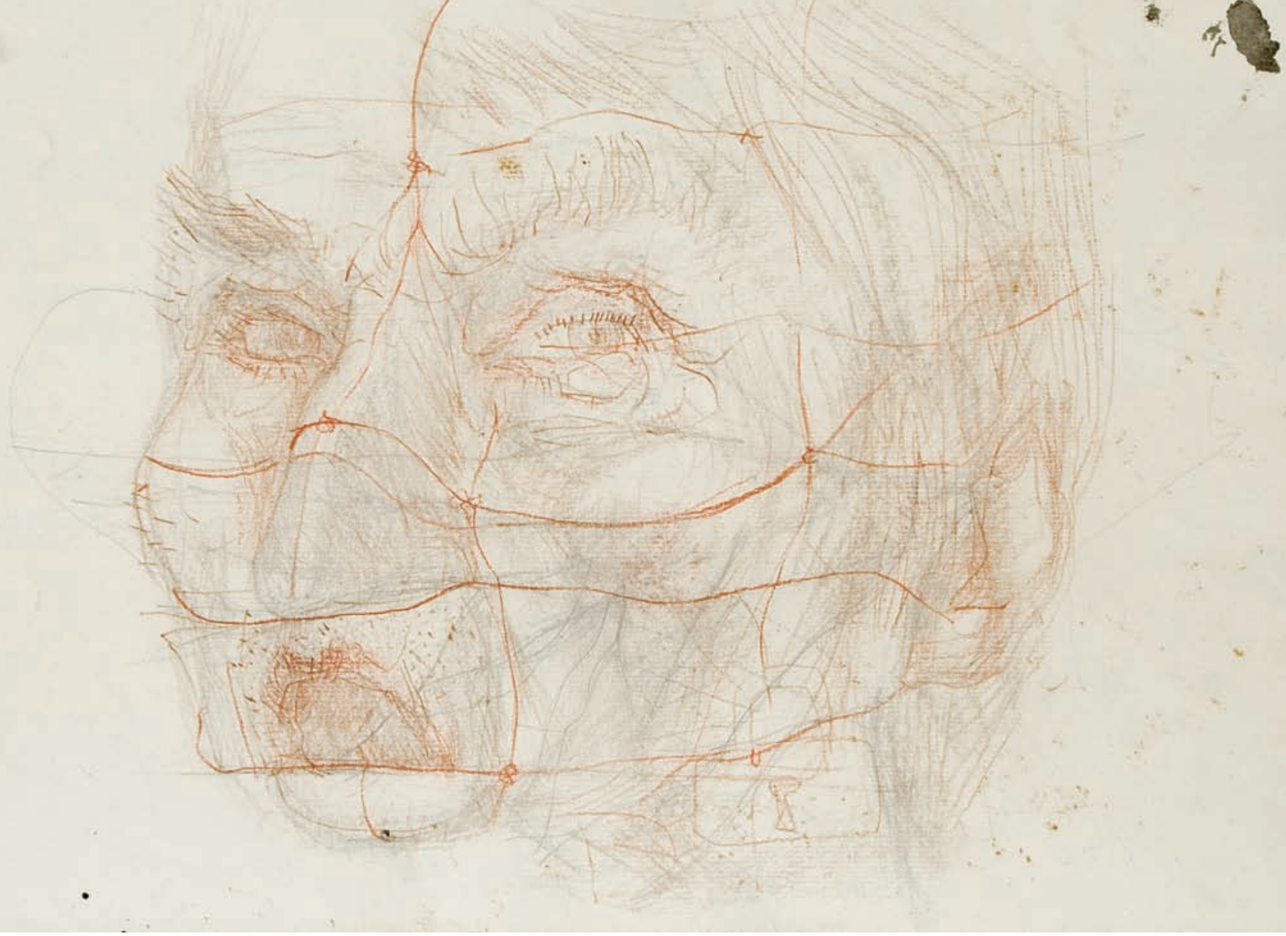
SUMAR

Ars patiens

Cel ce se pedepseşte singur este o expoziţie părtinitoare, eliptică şi voit provocatoare. Sub numele celor trei artişti cărora le este dedicată, Ştefan Bertalan, Florin Mitroi şi Ion Grigorescu (în continuare BMG), nu se desfăşoară un demers exhaustiv, pur tehnic şi (pretins) lipsit de prejudecăţi, asupra istoriei artei româneşti de la sfîrşitul secolului XX. Atît expoziţia cît şi volumul de faţă vor să dea doar *o idee*. O idee asupra *încercărilor* şi încrîncenărilor omenescului din România anilor 80-90.
Perspectiva şi ambiţia pseudo-ştiinţifică nu fac parte dintre mizele acestei întreprinderi, care ţine să surprindă şi să recupereze un adevăr fulgurant, inaparent şi profund, pe alocuri repugnant şi insondabil, mai degrabă decît să furnizeze date verificabile pentru o cercetare aseptică. Perspectiva ştiinţifică este opusul acestui demers pentru că ea tinde să acrediteze, tacit, faptul că, din punctul de vedere al istoriei artei, vremea respectivă a fost o perioadă ca oricare alta, în care s-a făcut artă ca orice artă, oricînd şi oriunde, la fel cum s-a făcut industrie sau agricultură în felul în care se face industrie sau agricultură oricînd şi oriunde. Punctul de plecare al demersului de faţă este total opus, anume că acea perioadă, în acest loc, n-a fost aşa cum a fost pretutindeni, reductibilă la treburi, munci, arte şi zile ca ale oricărei lumi, de oriunde, ci vremuri de excepţie, de excepţie distopică, negativă, vremuri de încercări care au lăsat o amprentă profundă asupra a ceea ce sîntem chiar şi acum, asupra psihicului colectiv.
Cei trei artişti nu sînt un eşantion reprezentativ pentru arta românească. Ei nu stau pentru ceilalţi, care nu figurează în această selecţie, ci împotriva lor. Nu doar împotriva celorlalţi artişti, oameni ca toţi oamenii, cu faptele, înfăptuirile şi carierele lor, cu complacerea sau revolta lor. BMG stau împotriva tuturor şi dau seama despre ceilalţi. Ei stau împotriva unei lumi în care umanul atinsese pragul de jos al adaptării, acela al acceptării inacceptabilului, devenit parametru şi regulă de bază nu doar a cotidianului, ci şi a celor mai înalte aspiraţii spirituale, sufleteşti, intelectuale. Chiar şi respingerea sistemului se petrecea în interiorul reperelor oferite de sistem, transformînd opoziţia şi revolta din fapte de eroism în acte de hedonism, iar construirea alternativelor dintr-un risc într-o modă, juvenilă, frivolă, formulă pe dos a aceleiaşi adaptări, a acceptării.
Cel ce se pedepseşte singur caută să detecteze şi să înfăţişeze stări de lucruri încîlcite, drame pure, aparent revoltător de nemotivate, gratuite, generate de evenimente minore, absente sau fictive, dar cu efecte interioare şi exterioare catastrofal de grave, scoţînd la iveală vulnerabilităţi şi frustrări uitate, dar care au scobit văgăuni monstruoase, iluminări evanescente şi inimaginabile suferinţe lipsite de obiect, culpabilităţi individuale şi colective care indică, în cele din urmă, felul în care s-a surpat coeziunea internă a unei întregi lumi. Toate acestea au conturat nu doar profilul unei experienţe culturale şi artistice aparte, ci chiar miezul unei poziţionări umane ireductibile, caracteristică acestui loc în acele timpuri (şi, foarte probabil, şi acestor timpuri de acum, în acest loc).
Ca şi volumul de faţă ce o însoţeşte, expoziţia este probabil nedreaptă şi cu certitudine atacabilă din multiple unghiuri. Este însă, pînă la ora actuală, singura expoziţie dedicată celei mai dramatice şi obscure perioade din istoria României recente. Alegerea celor trei artişti atipici, excesivi şi radicali în manifestările lor de disensiune, pentru a alcătui, în contracurent, tipologia artistică a anilor 80-90, fără a opera, programatic, o ruptură între anii 80 (anii „înrobirii") şi anii 90 (anii „eliberării"), aşa cum ar dicta simţul comun asupra istoriei recente (închisă în perioade distincte şi

chiar incompatibile, „înainte” şi „după” marcînd ere părelnic incongruente), a fost dictată de mai multe considerente. Cel mai important este acela că, spre deosebire de marea masă a artiştilor autohtoni, care s-au repliat pe poziţii diferite după 1989, BMG şi-au continuat neabătut parcursul anterior, menţinînd o pilduitore consecvenţă tematică, ideatică şi artistică. Prin opera lor poate fi văzută cel mai bine continuitatea de substanţă a anilor 80 şi 90, fenomenele (nu doar artistice) de profunzime care trec, precum un fir alb de negru, prin petele roşii sau roze ale istoriei. BMG au fost, probabil, singurii artişti eminamante inflexibili şi inasimilabili, vii şi atenţi, care au rămas ca un focar de non-sens, de refuzare a sensurilor date, nu doar înainte de 1989, ci şi în perioada tulbure de după. Un alt considerent este acela că ei provin din trei zone (stilistice, ideologice, estetice şi tehnice) diferite ale artei, acoperind astfel un teritoriu foarte larg, întins de la desen sau pictură pe sticlă pînă la fotografie, performance şi film, şi de la constructivism la post-dadaism şi neo-ortodoxism. În plus, BMG nu au fost asociaţi unii cu alţii niciodată pînă acum, iar impactul acestei asocieri reprezintă o miză asumată a întregii întreprinderi.

Anii 80-90 reprezintă trecutul nostru cel mai actual, alteritatea proprie cea mai proaspătă. Cartelele de alimente şi demonstraţiile de 1 Mai sau de 23 August ale anilor 80, la fel ca şi buticurile şi mineriadele anilor 90 sînt printre cele mai vizibile şi proeminente resturi din tomberonul psihicului colectiv românesc. La douăzeci de ani de la căderea comunismului poate fi făcut un prim bilanţ, provizoriu, desigur, al mişcărilor tectonice din adîncul mentalului colectiv local, iar cei trei artişti reprezintă instrumentul, lupa intens deformatoare (dar care, tocmai prin această distorsiune, prin enormitate, devine acută şi fidelă faţă de realitatea inaparentă) cu care poate fi scrutat conţinutul acestui tomberon.
Despre stringenţa unui bilanţ, în acest moment, nu e nevoie să fie aduse prea multe argumente. Starea actuală de compromis şi debusolare generală, amestecul de propensiuni nemăsurate şi de carenţe fundamentale, incertitudinile referitoare la viitor, agravate de nebuloasele trecutului niciodată revizitat spre înţelegere, conturează un tablou pestriţ în raport cu care aciditatea din *Cel ce se pedepseseşte singur* poate să aibă un efect curativ, şi nu doar unul coroziv.
Chiar şi în raport cu domeniul (aparent) de mai mică importanţă socială al artei, cei trei artişti pot constitui un adevărat *memento*. Ei au trecut neatinşi (tocmai pentru că au fost profund afectaţi) prin purgatoriul tern al anilor 80, perioada de maximă, de crasă decădere a comunismului, integral controlată nu de forţa represivă a regimului, ci de presiunea soporifică a unui sistem complex de lipsuri crunte devenite rutină şi de avantaje sfruntate devenite monedă curentă, al căror produs primordial era iresponsabilizarea individuală şi ineficacitatea generală, socială, trăirea în orizontul toxic al lui *ca şi cum*, al dependenţei şi neangajării, al mimetismului şi simulării permanente, pe toate palierele vieţii.
Atunci cînd cea mai mare parte a artiştilor autohtoni au dezvoltat (ne)vinovate strategii de supravieţuire, combinînd comanda subtilă, deşi finalmente oficială (frecvent ascunsă sub masca îngăduinţei, a derogărilor aşa-zis speciale de la comandamentele ideologice) cu experimentalisme folclorice, distilate (cu voie de la factorii de decizie ai partidului), din slaba recoltă de informaţie artistică externă, BMG au dezvoltat, dimpotrivă, adevărate strategii ale auto-distrugerii şi dispariţiei. Arta BMG este tăcută, încîlcită, ghemuită, dar tăcerea ei provine din frîngerea tenace a unor strigăte stridente în spaţii închise, minuscule, asfixiante. Ei practică o operă în cheie precară, derizorie, atît formal cît şi ca materialitate şi ideaţie.



Ştefan Bertalan, 1983

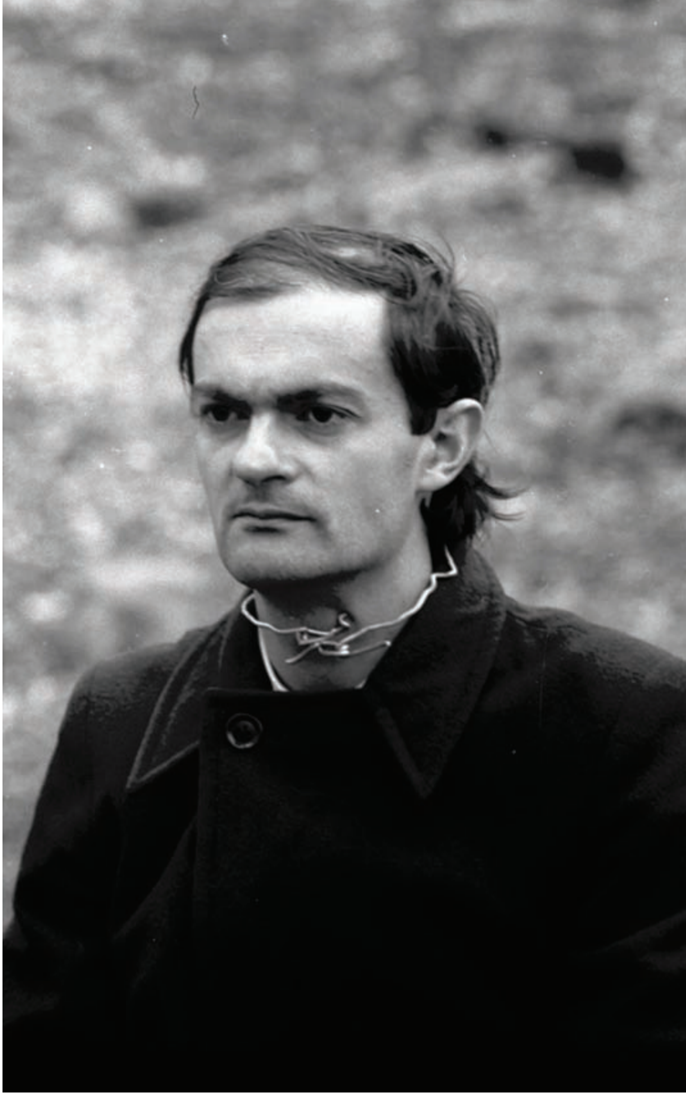
Opera precară, arta care se refuză ca operă este echivalentul direct al existenţei precare din acele vremuri, „tehnicile” preferate de BMG (tabla, hîrtia proastă, creioanele colorate, carioci, beţe, plastic, sîrmă) oglindind lipsurile curente. Cel mai frecvent este vorba despre un fals minimalism şi de un contra-poverism, care nu sînt născute din sentimente şi convingeri post-capitaliste şi anti-consumiste, ci dintr-o acută şi multilaterală experienţă a lipsei. Distruşi, reduşi la existenţe şi lucrări fantomatice, departe de Operă aşa cum doar veghea este



Florin Mitroi, 1993

departe de somnambulism, BMG nu se dau bătuţi, ci reiau, mereu, firul încercărilor, arzînd înăuntrul lor, ca într-un crematoriu, absurdul timpurilor.

Arta lor este una a riscului maxim, a riscului non-artisticităţii, al aberaţiei dez-intelectuale, un risc pe care nu şi-l mai asuma nimeni în anii 80. De la Păltiniş la Cărtărescu şi de la Horia Bernea la Wanda Mihuleac, cultura românească postmoderniza strălucitor, alexandrin, rezista regimului prin profesionalizarea performanţei intelectuale şi nu prin expunerea la iradierea aberaţiei sociale. Culturalismul baroc al exigenţei intelectuale era, de fapt, o decompensare, un prea-plin extras, pe dos, din lipsa şi lipsurile cronice, atroce, o eliberare fictivă propulsată de constrîngerile omniprezente.Cu cît hrana propriu-zisă lipsea tot mai mult, cu atît *Hrana* lui Bernea prolifera spiritual. Cu cît libertatea era mai îngrădită, cu atît mai larg se deschideau libertăţile fanteziste ale *Nostalgiilor* levantine de tot felul.



Ion Grigorescu, 1978

Aceste fantezii de refugiu din calea realului aveau un ax central: ele aspirau să fie mai tari decît timpul acela, prin evitarea atingerii de mecanismele alienante şi degradante ale socialului concret, prin construirea unor paradisuri paralele, fastuoase, dar factice şi finalmente frivole, care nu făceau altceva decît să asigure suportabilitatea existenţei, mascînd anormalitatea fundamentală a acesteia. Paradisurile paralele erau simple soluţii tehnice de adaptare la un infern îmblînzit prin ignorare şi legitimat ca atare, ca stare de fapt.

De la intelectualismul constructivist şi utopic al grupului Sigma, care s-a lăsat lejer instrumentalizat de ideologia oficială, la neo-avangardismul snob al acţiunilor gen *House Party*, şi de la experimentalismul de celuloid utecist al Kinema Ikon la simbolismul spiritualist şi evazionist al neo-ortodoxismului, nu se poate vorbi despre altceva decît despre diversiuni bine temperate, de devianţe finalmente centripete, care, în spatele grijii pentru sincronie internaţională şi performanţă profesională, nu ascundeau nimic altceva decît acceptarea, acomodarea, adaptarea la sistem, la regimul comunist, aparent ignorat, ridiculizat, considerat nesemnificativ, benign în agresivitatea lui boantă.

Autopedepsirea BMG, supunerea la experimentul cel mai atroce, acela de a rămîne lipit, siamez cu realitatea, prin hipertrofierea absurdului şi aberaţiei pînă la dezumanizarea cea mai insuportabilă, conducea implacabil

la implozia fanteziilor culturaliste de refugiu. Uneori nu e bine să fii mai tare decît istoria pe care o trăieşti. BMG nu au putut fi mai tari decît timpurile pe care le-au trăit, nu le-au putut transcende, căci cel ce se pedepseşte singur nu se adăposteşte, precum ceilalţi. Ei au refuzat să refuze existenţa şi lumea aceea, să o considere inofensivă sau boantă, să se rupă (intelectualist, culturalist) de o lume decretată drept mincinoasă, în raport cu care artistul (ca şi la ora actuală, cînd pare un sociolog de frunte, ce propune proiecte şi tabele în loc de obiecte şi tablouri) ar cunoaşte „mai bine" cum stau lucrurile, adevărurile şi sensurile.
Arta BMG, în ciuda ideaţiei sale voit nedemne de acest nume, obscură şi confuză, şi în ciuda tehnicilor sărace, frecvent compromiţătoare, este nutrită din realitatea ca atare, lipită de ea. Strigătul ei de refuz este sudat de existenţa concomitentă în lumea refuzată, într-un complex acord cu aceasta.
Retragerea, diminuarea importanţei proprii, ştergerea urmelor prezenţei publice prin exerciţiul zilnic al unei arte politice interioare, clandestine, care, chiar dacă era lipsită de impact social, reuşea, prin acuitatea ei excesivă, să păstreze trează conştiinţa, au făcut ca BMG să constituie, cel puţin retrospectiv, o adevărată oglindă a unei lumi traumatizate de tranchilizantul auto-administrat. Existenţa anormală, într-un sistem ilegitim, era un dat pe care foarte puţini -şi cu atît mai puţini în lumea artei- îl contestau cu vehemenţă, zilnic, neistovit şi pînă în cea mai intimă fibră, aşa cum făceau BMG. Deşi aproape sinucigaşă, arta lor este jubilatorie, lucru vădit nu doar de plăcerea ductului tăios al liniei desenelor şi picturilor, ci şi din îndrăzneala de a spune, totuşi, ceea ce ascunzi, de a-ţi arăta că poţi să arăţi.
Din această perspectivă se poate spune că BMG sînt realmente obstinaţi în rău, practicînd cu asiduitate un defetism şi un de-festivism încrîncenat. Productivismul lor distopic, negativ, este o distorsionare în oglindă a productivismului propovăduit oficial.
Ştefan Bertalan, deşi motorul şi spiritul tutelar al celei mai importante grupări postbelice de artişti constructivişti, Sigma, a rămas şi şi-a consolidat poziţia de artist autist, mereu neîncadrabil, deşi întotdeauna a aspirat la comunicare, la comunitate şi la comuniune.
Florin Mitroi a fost un artist cu o carieră practic imperceptibilă public, un artist secret, izolat şi marginal prin vocaţie, însă extrem de avid şi de curios faţă de realitatea asfixiantă. El a influenţat, prin modelul şi viziunea sa maximalistă, generaţii întregi de teoreticieni ai artei, iar după 1989 a fost, deloc întîmplător, mentorul celor mai active şi semnificative figuri ale artei tinere, al lui Dumitru Gorzo, Suzana Dan sau Alexandru Rădvan, printre alţii.
Ion Grigorescu, cel mai important reper al artei de neo-avangardă postbelice, este un continuator şi un inovator în fotografie, film, în *body-art* şi *performance*, singurul artist politic cu adevărat important, atunci, şi singurul artist „comunitar" cu adevărat angajat, acum. El a fost şi continuă să fie un factor de dizolvare dar şi de coagulare a apartenenţelor ideologice opuse, un contrabandist în artă, ducînd tehnicile neo-avangardiste în teritoriul artei religioase şi aducînd practicile şi dogmele neo-ortodoxiste în tabăra artei globale .

În arta românească, anii 80 pot fi caracterizaţi de o pasivitate artistică oarbă deşi laborioasă, dominaţi de creatori ce-şi construiau sau desăvîrşeau Opere fastidioase, adormite, dar presupus nemuritoare, încărcate de un estetism baroc, bombastic şi polimorf, viguros ca retorică, dar erodat pînă la suprafaţă de inautenticitate existenţială, într-un contrast şi

indiferenţă flagrantă faţă de starea de totală precaritate a existenţei din acel timp.

Anii 90 au însemnat, dimpotrivă, timpul unui activism debordant, al unei angajări efervescente, inflaţioniste, isterice şi patetice, venită ca o decompensare a plăcerilor forului public, strict interzise în anii comunismului. După triumfalismul de faţadă, apoplectic, regresiv şi represiv, al artei oficiale din anii 80, anii 90, în loc să marcheze o perioadă de reflecţie, o pauză, au consemnat, dimpotrivă, erupţia quasi-simultană pe scena artistică locală a altor două tipuri de triumfalism, de această dată „autentic”. Pe de-o parte era triumfalismul „progresist”, al experimentalismului forţat, impus, în scopul unei presupuse modernizări galopante, drept noua paradigmă oficială. Arta video, instalaţiile şi acţiunile declarat politice luau locul iconografiei propagandistice anterioare, consacrînd o pretinsă eliberare de schemele de gîndire şi de creaţie ale deceniilor anterioare. Vechile scheme erau înlocuite însă cu alte scheme şi tehnologii puse în slujba unei arte programatic „deschise”, închisă însă în reţete importate fără manualul de utilizare aferent, aplicate mimetic, frenetic şi adesea cacofonic, în acelaşi spirit de simulare şi disimulare, de falsitate şi falsificare, cultivat extensiv în anii comunismului.

Acest nou triumfalism, înrudit structural şi genetic cu cel (trucat) comunist, a făcut ravagii în arta românească pînă spre sfîrşitul anilor 90, determinînd replieri şi convertiri, derive şi fixaţii tehnologice, optimiste, melioriste, militantiste, ce au lăsat urme adînci asupra carierei multor artişti. Ele nu au afectat însă în nici un fel evoluţia BMG, care a rămas aceeaşi oglindă neîndurătoare a debandadei sociale sau artistice, a minciunii de diverse facturi, atotstăpînitoare la toate nivelurile. Nici celălalt tip de triumfalism al anilor 90, cel neo-ortodoxist, reflex iconografic generalizat şi exagerat al unei victorii şi recuperări spirituale de amploare (frecvent superficială însă), nu a determinat repoziţionări semnificative ale BMG.

Cele două tipuri de triumfalisme ale anilor 90, concurente şi reciproc intolerante, au polarizat scena artistică în jurul a două elite, în raport cu care BMG a rămas, în mare, într-o poziţie marginală. Elita artistică experimentală, de factură (pseudo)revoluţionară, cosmopolită, tehnocrată, militantă de stînga, anti-consumistă şi gregar-comunitară, era axată pe mecanisme instituţionale de promovare externă: acţiuni, proiecte, muzee, evenimente şi bienale internaţionale, în care era susţinută orientarea progresistă, viitoristă, corect politizată. Elita neo-ortodoxistă, de factură misionară, de dreapta, şi ea anti-consumistă, selectiv comunitară, anti-tehnologică, regresivă şi tradiţionalistă în ceea ce priveşte mijloacele de expresie, era axată pe mecanisme para-instituţionale, pe afinităţi şi ataşamente prieteneşti, pe practici, norme şi dogme împărtăşite, pe canoane săvîrşite în comun. Perspectiva promovată de ei era paseistă, spiritualistă şi etno-centrică.

Ambele modele, deşi încă influente, sînt însă esenţialmente caduce, fiind depăşite, la începutul anilor 2000, de cel mai pregnant şi nou fenomen al artei contemporane, acela al artei decomplexate, sportive, de tip *lifestyle* global, care vizează în chip decis şi afişat piaţa, consumul, divertismentul, exploatînd -cinic şi jubilatoriu- în meniuri iconografic-politice *fusion* (dar totodată punînd între paranteze în acest fel) ambele ideologii estetice purist-elitare ce dominaseră scena artistică locală pînă atunci, cărora le sînt adăugate toate ingredientele internaţionale ale momentului, fără deosebire de stil sau apartenenţă ideatică.

Tocmai în raport cu această artă a prezentului, a artei unui *hic et nunc* fără rest şi fără orizont, fără patimă şi fără memorie, care escamotează frontierele ideologice şi, mai ales, petele istoriei, într-un demers de

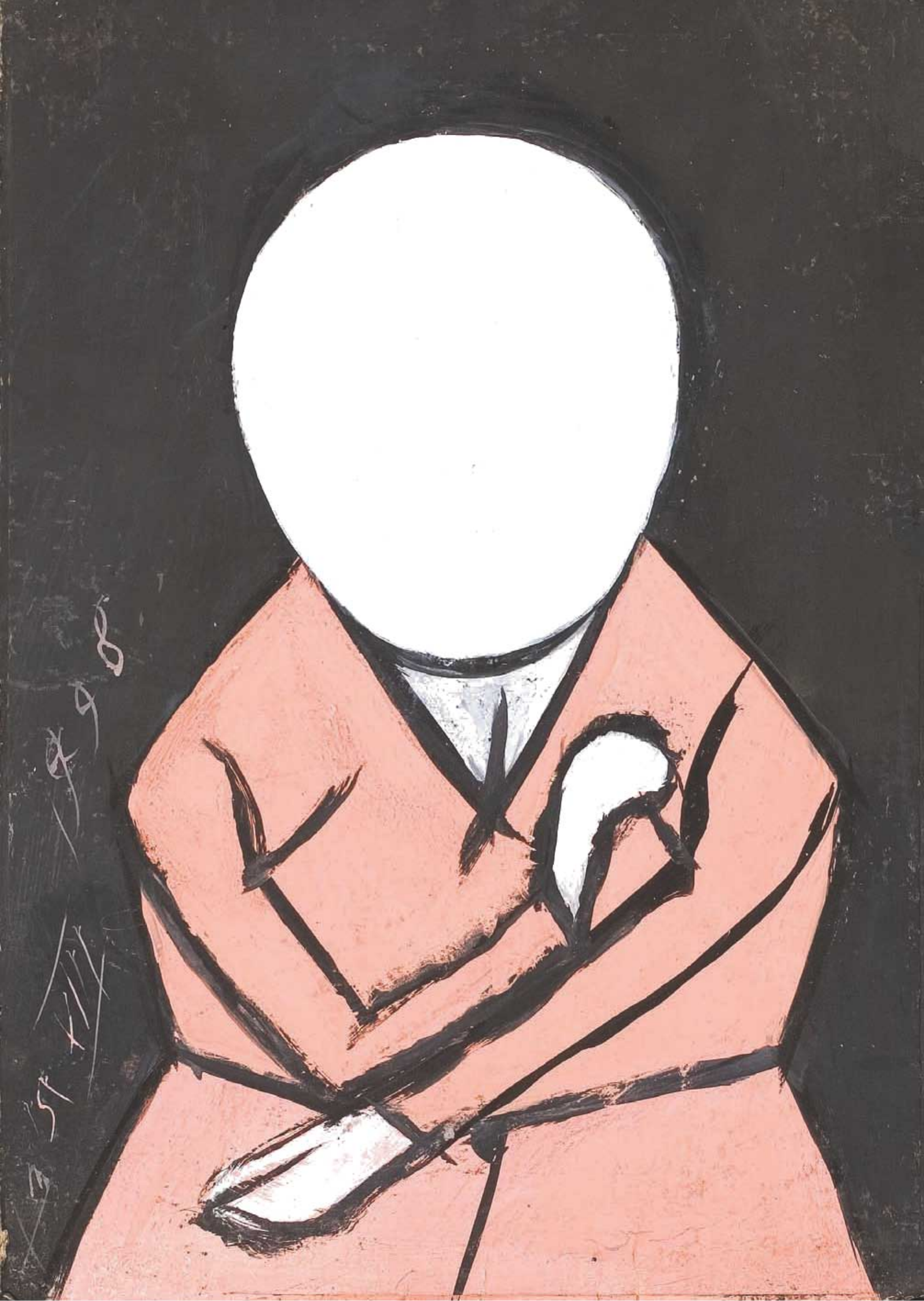
o sincronie şi actualitate totală, BMG pot constitui, prin acuitatea, intensitatea şi autenticitatea implicării individuale, un reper major al încercărilor timpurilor recente, deschizînd calea spre politizarea remanentă a unui discurs vizual benign, esenţialmente consumist.

Modelul BMG de exerciţiu neabătut al conştiinţei prin exces şi inadecvare la datul curent al lumii, consecvent pe tot parcursul anilor 80-90, poate fi rezumat, pe scurt, prin înţelegerea formulei „acum nu e momentul” drept „acesta e prilejul”, ocazia de a face din diferenţa suspectă identitate (auto) violentă, intens semnificativă, de a face din marginalitate o oportunitate, de a transforma ritualul auto-excluderii politice într-o practică a auto-includerii responsabile. Faptul că după ”tranziţie” a apărut, brusc, ”criza”, iar după ”buticuri” au apărut ”hipermarketurile”, în timp ce după lipsuri a apărut abundenţa, iar după oprimare a apărut revoluţia, urmată de resemnare şi de neparticipare, toate acestea nu reprezintă altceva decît schemele mari şi plate ale devenirii şi derivei sociale, în interiorul cărora survin acele ipostaze obscure ale definirii individuale (in)conştiente, atente şi inerent critice, ipostaze ale căror antecedente şi angrenaje intime constituie chiar miza fundamentală din *Cel ce se pedepseşte singur*.

I eu, mai bine rău

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu

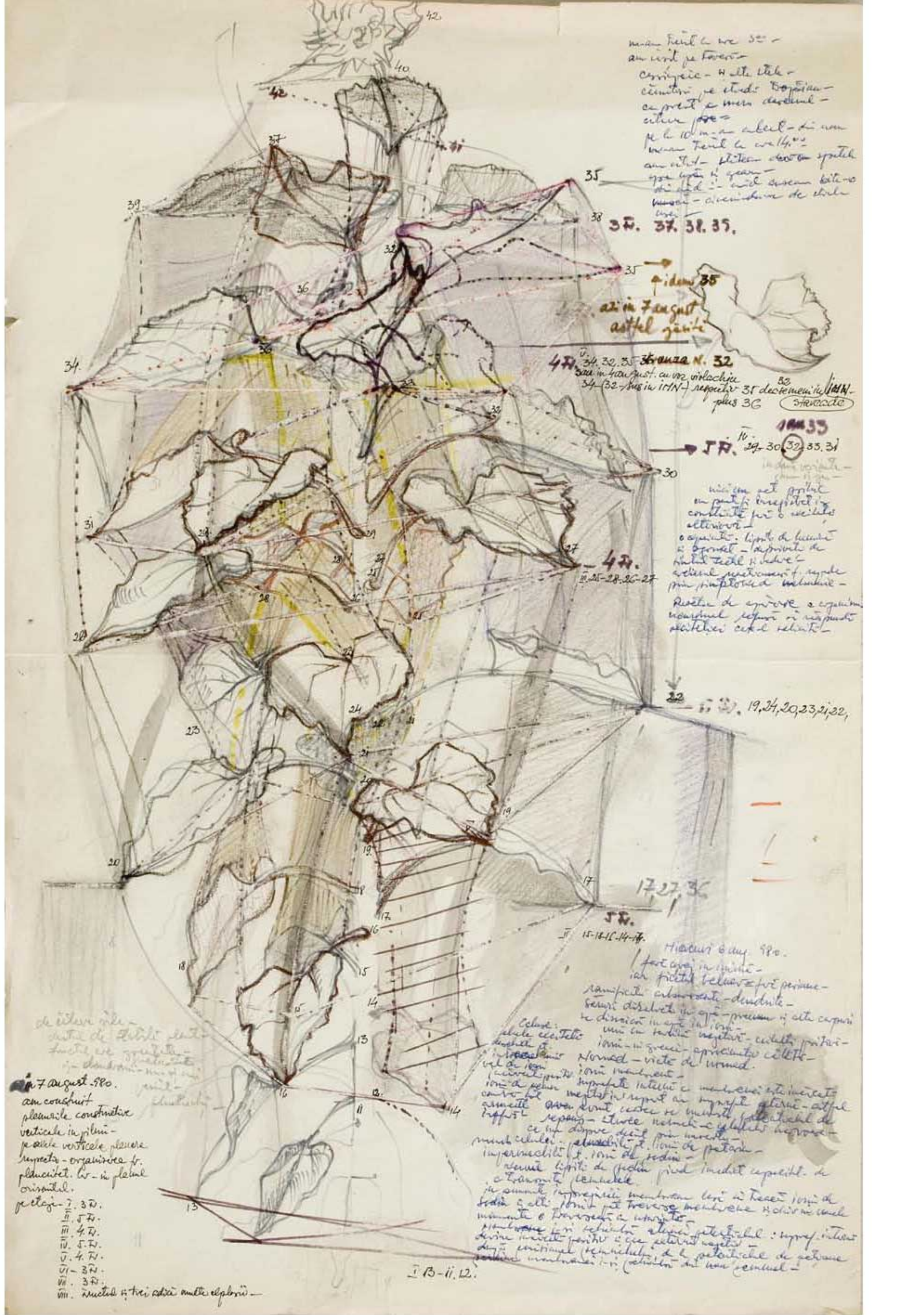

Verwirrung –
zugleich Licht und Schatten
zeigt es!
aug. 983
od. d. AFFE –
VERWIRRUNG.



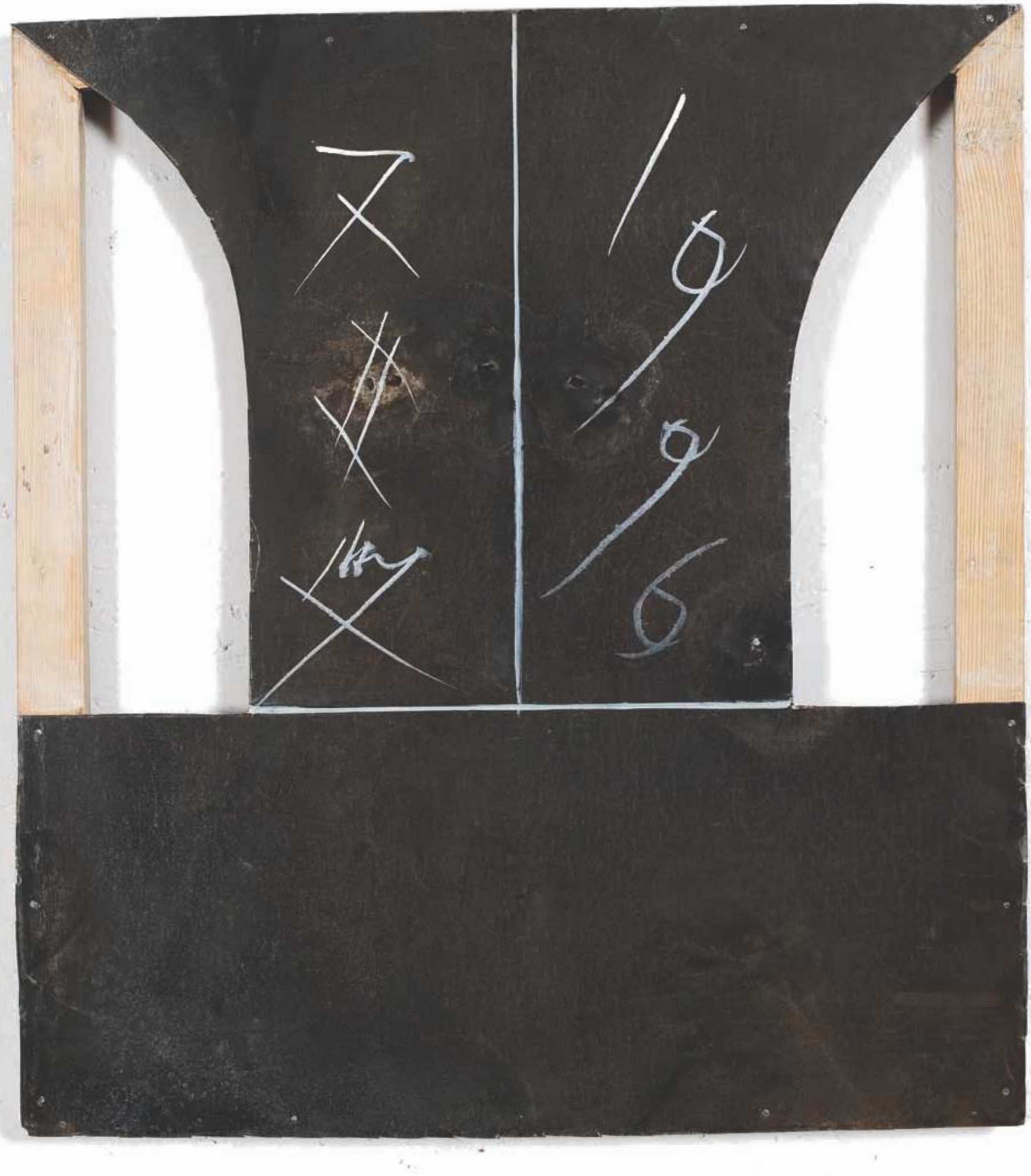


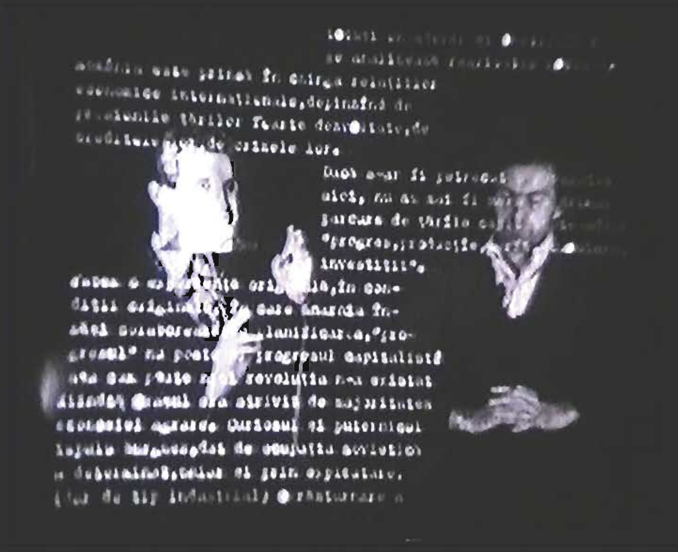
II studiul cercetării

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu



3 Ṫ. 37. 38. 35.
idem 35
azi în 7 august
astfel gândit
4 Ṫ. 34. 32. 35
plus 36
5 Ṫ. 29. 30. 32. 33. 31
4 Ṫ.
25-28-26-27
19, 24, 20, 23, 21, 22,
17, 27, 36
5 Ṫ.
15-18-16-14-17.
Miercuri 6 aug. 980.
În 7 august 980.
am construit
planurile constructive
verticale în plan -
pe aceste verticale planuri
respectiv - organizarea
orizontal.
pe etaje - I. 3 Ṫ.
II. 5 Ṫ.
III. 4 Ṫ.
IV. 5 Ṫ.
V. 4 Ṫ.
VI - 3 Ṫ.
VII. 3 Ṫ.
I B - 11. 12.


1996





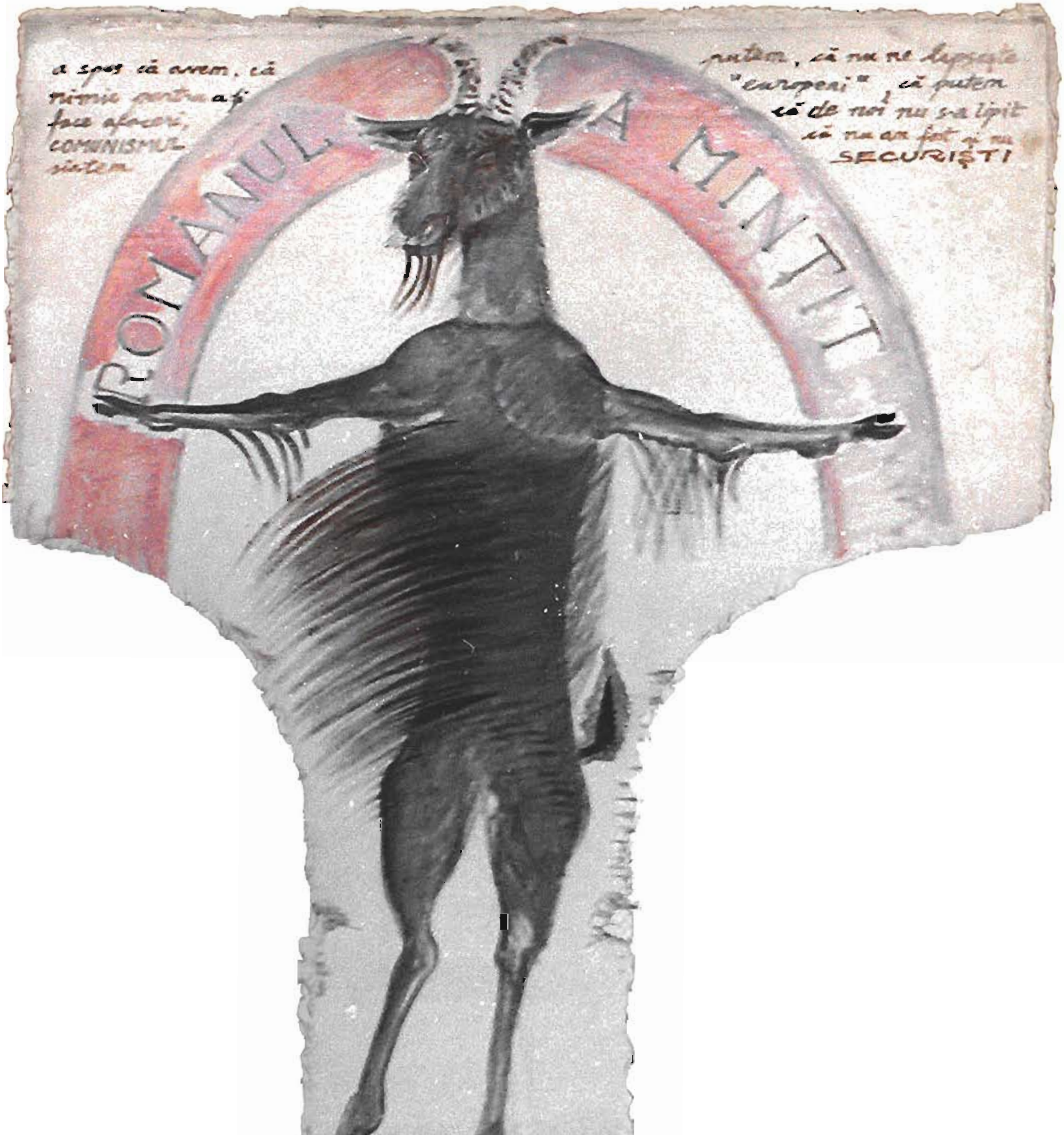


III monstrul, maşina puterii

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


Brad
26.22, 04


ATROPOS


ROMÂNUL A MINȚIT
a spus că avem, că
face afaceri,
COMUNISMUL
sistem
putem, că nu ne lipsește
"europeni", că putem
că de noi nu s-a lipit
că nu am fost și nu
SECURIȘTI

IV ţara promisă lor, celorlaţi

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


986. März




LOZ IN PLIC
PRONOEXPRES
ZI ULTIMA ZI

V fără ieşire

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


nicht zu fotographieren.
deatunci (15 sept. 981)
am devenit și sunt
un cartaf – cartaful funcției Regresus ad diferite „Vise"
primitii, ce ierneaza mereu
și în proiecta societății î-și mută regii artistici cu
...

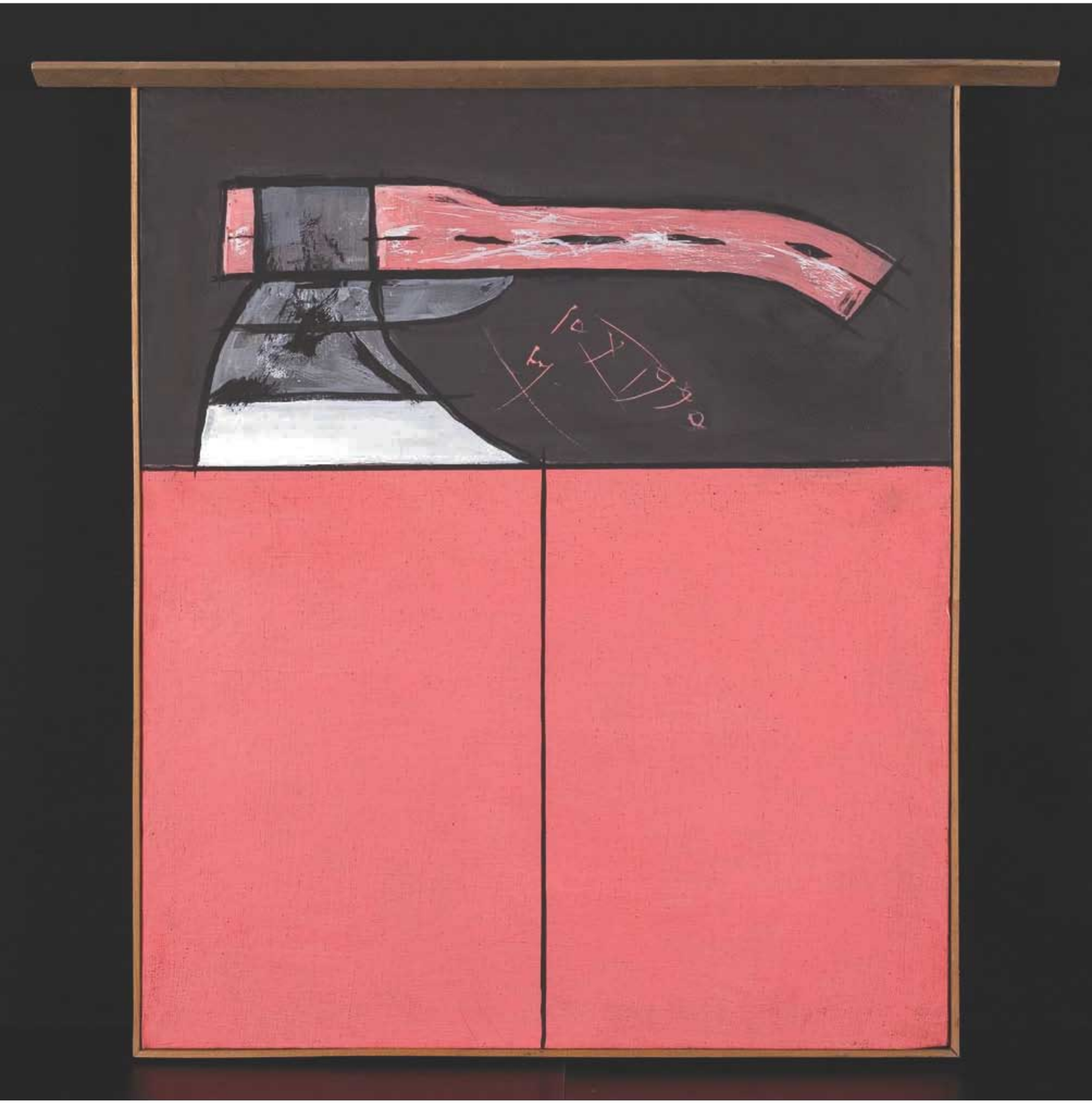




VI numai cu durere

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu

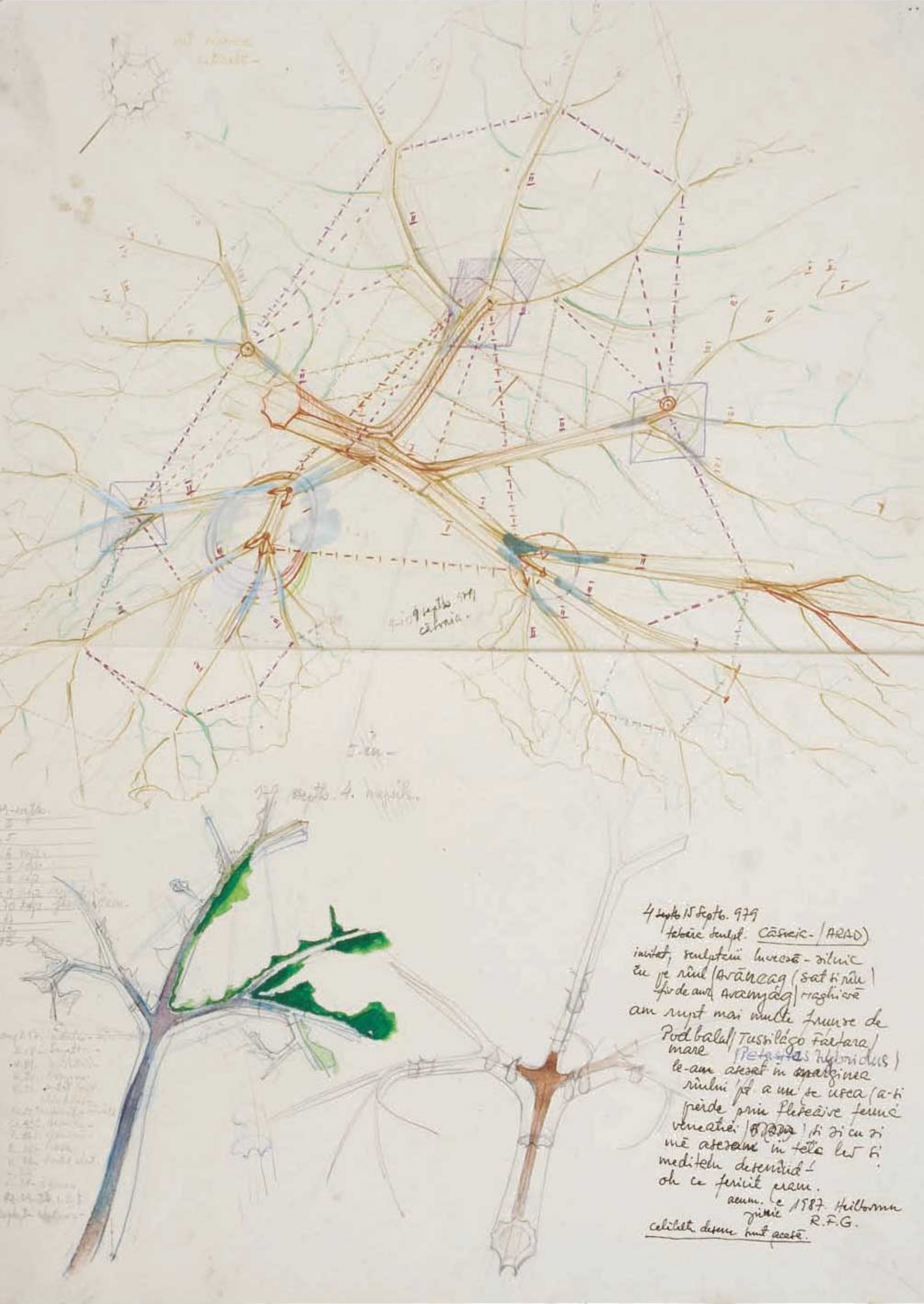






VII ruina

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


4 septb. 15 Septb. 979
CĂSOAIA - (ARAD)
Podbal
Tussilago Farfara
Petasites hybridus
oh ce fericit eram.
1987
R.F.G.





VIII atât de aproape de neatins

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu



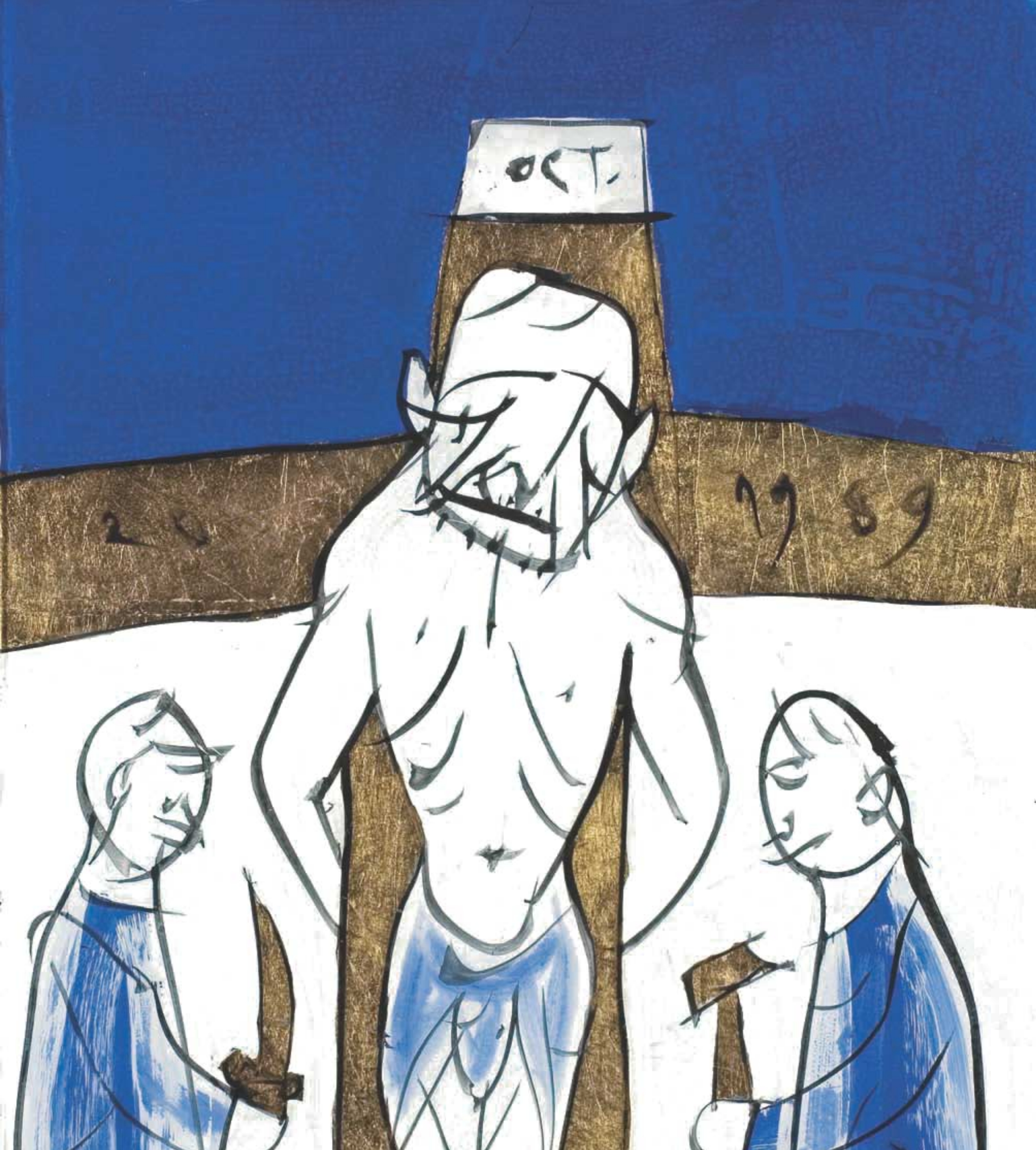




IX ce e de crezut

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


FREIHEIT-
KULTUR
ÖKONOMIE


OCT.

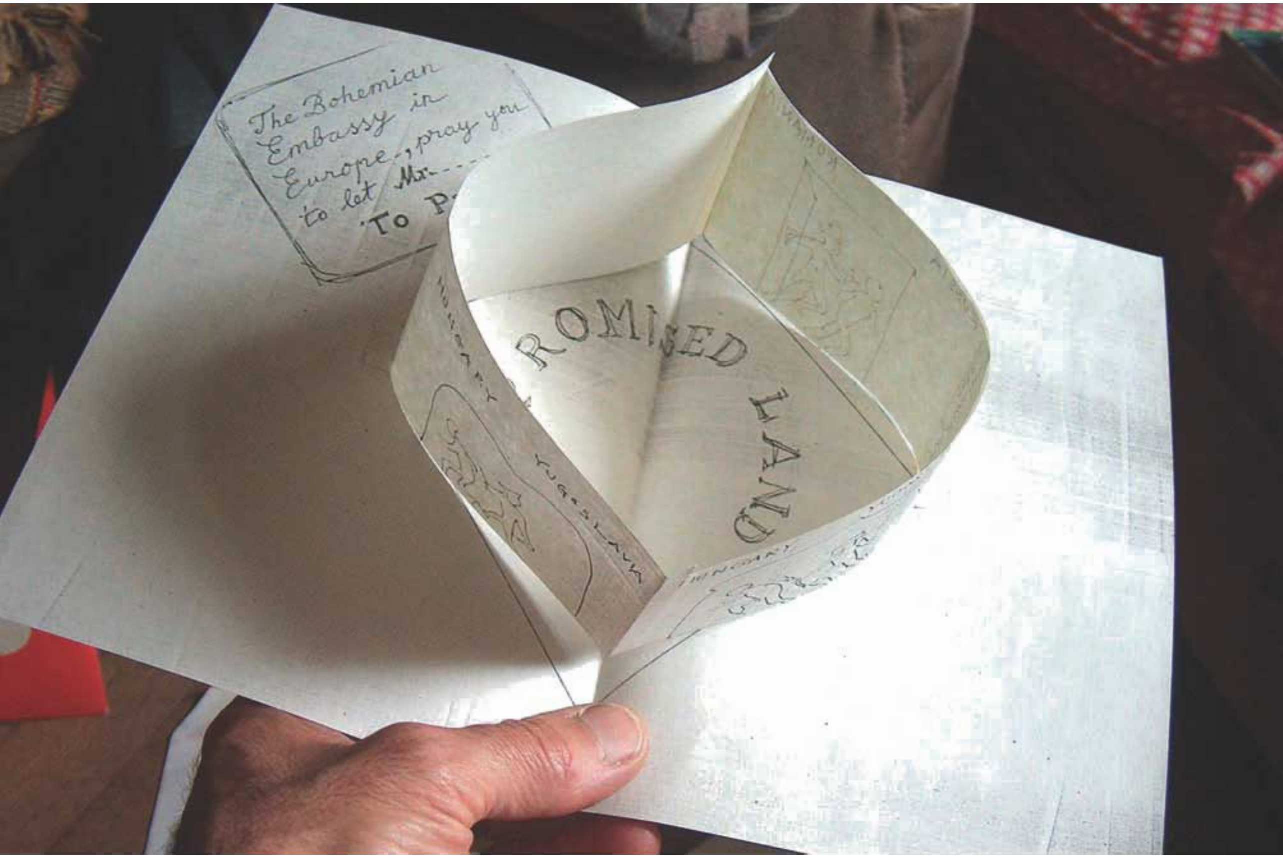


X răsai asupra mea, lumină lină

1. Ştefan Bertalan
2. Florin Mitroi
3. Ion Grigorescu


ore 18 15'
18 35'


Răsai asupra mea lină lumina
4 IV
1994


The Bohemian
Embassy in
Europe, pray you
to let Mr.
To P
ROMISED
LAND
HUNGARY
YUGOSLAVIA